

QUADRERIA CRIVELLI

Restauri ed indagini scientifiche 2016





Città di
TREZZO SULL'ADDA
Città Metropolitana di Milano
Assessorato Cultura - Eventi - Istruzione
Commercio



Biblioteca Comunale
"A. Manzoni"
Trezzo sull'Adda



QUADRERIA
CRIVELLI
TREZZO SULL'ADDA

A cura di Maria Magda Bettini
Comune di Trezzo sull'Adda (MI)
Biblioteca comunale "A. Manzoni" - 2016
bibtrezzo@sbv.mi.it

Assessore alla Cultura: Francesco Fava

Gruppo lavoro biblioteca: Maria Magda Bettini,
Tina Biffi, Paolo Corno, Diamante Fanelli, Valentina
Manzotti, Maria Grazia Pellegrino Leone, Serena
Perego

Testi di: Alberto Crespi
Fabio Frezzato
Elena Lissoni
Maria Cristina Passoni
Francesco Rizzo
Paola Ronchetti
Chiara Sotgia

In copertina:
Madonna Crivelli - fotografia acquisita in luce
ultravioletta (300-400 nm)

Sono ritornate più belle che mai le ultime opere, "Madonna in trono", "Tre maschere", "La Marina", restaurate dal laboratorio di restauro C.R.D. guidato dalla dott.ssa Paola Ronchetti.

Il lavoro di restauro è stato garantito dal prezioso contributo di moderni "mecenati" come l'Università del Tempo Libero "Castello Visconteo" e il Lions Club International "Parco Adda Nord", a cui va il ringraziamento dell'Amministrazione, unito a quello di tutti i cittadini trezzesi per la grande generosità. A questi dipinti si aggiungono le due preziose stampe "Mozart alla spinetta" e "Lady Gower" uscite rinnovate dal laboratorio Rizzo.

Le opere restaurate, con i loro luminosi colori hanno preso nuova vita e nuovo vigore artistico e potranno essere ammirate negli spazi espositivi della Villa Comunale e della Quadreria Crivelli, che si conferma ancora una volta il polo artistico per eccellenza della nostra città.

Vogliamo concludere con le parole del nostro Presidente della Repubblica che in più di una occasione, a proposito degli investimenti in campo artistico, ha detto: "Ogni investimento nella cultura è un investimento ben speso, in particolare meritano un plauso le risorse pubbliche e private destinate al patrimonio artistico e culturale. Tutelarlo e conservarlo è indispensabile" per quelli, aggiungiamo, che verranno dopo di noi che potranno godere così, di opere uniche che hanno emozionato e stupito intere generazioni.

Danilo Villa

Sindaco di Trezzo sull'Adda

Francesco Fava

Assessore alla cultura

Questa piccola pubblicazione vuol dar conto in maniera agile e, ci auguriamo, attraente, di importanti studi ed interventi di conservazione operati nell'anno 2016 sul patrimonio della Quadreria Crivelli.

La prima parte, nello studio di Fabio Frezzato e Chiara Sotgia, dettaglia i risultati delle indagini diagnostiche svolte sulla "Madonna Crivelli" mostrando come la sinergia tra conoscenza della materia - pigmenti, leganti etc. -, della storia dell'arte e l'impiego delle più recenti tecnologie conduca ad importanti apporti all'approfondimento dell'opera.

La seconda parte presenta, nelle schede storico-critiche di Elena Lissoni ed Alberto Crespi e nelle relazioni dei laboratori di restauro C.R.D e Rizzo, gli interventi di restauro realizzati.

Maria Cristina Passoni, oltre a proporre qui una sintetica scheda sulla "Madonna Crivelli", ha seguito con intelligenza e passione, per conto della Soprintendenza, i restauri delle opere.

Il lavoro di conservazione e di studio condotto ha come scopo principale quello di consentire *una lettura ed un ascolto* delle opere e della collezione Crivelli sempre più chiari ed approfonditi.

Questo come possibilità sempre sorgiva per *ogni pubblico ospite* della Quadreria *di emozionarsi, di provare curiosità, di desiderare nuove conoscenze.*

Ed è per regalare ai pubblici - dai bambini del progetto "Con sguardo di bambino" e alle loro insegnanti ai visitatori accompagnati dalle guide della pro loco trezzese - nuove esperienze di incontro con la Quadreria che il lavoro di *studio, conservazione e promozione*, come da classiche definizioni, prosegue.

Maria Magda Bettini

Direttore Quadreria Crivelli

La Madonna con il Bambino della Quadreria Crivelli: appunti sulle tecniche esecutive



Fig. 1 - Mappa dei punti analizzati: in giallo sono indicati i punti sottoposti a indagine mediante fluorescenza X, in azzurro i due punti in cui si sono effettuati microprelievi.

Il progetto diagnostico

L'intervento conservativo eseguito sulla *Madonna con il Bambino* della Quadreria Crivelli ha fornito l'occasione per eseguire una campagna di indagini diagnostiche¹ finalizzata ad approfondire la conoscenza del processo esecutivo dell'opera e della tecnica pittorica utilizzata dall'artista.

Il progetto analitico è stato impostato prevedendo due fasi successive: la prima dedicata all'impiego di tecniche di diagnostica per immagini, da cui ottenere informazioni utili anche a orientare correttamente la seconda fase, basata sullo svolgimento di analisi composizionali non invasive e micro-invasive, con impatto minimo sull'opera.

Alla diagnostica per immagini fanno riferimento diverse metodologie che permettono di ottenere infor-

mazioni, sia sulla superficie del dipinto sia, soprattutto, su ciò che si trova al di sotto, svelando soluzioni figurative talvolta differenti rispetto a quanto si osserva.

Nel corso della seconda fase si è proceduto all'indagine sui materiali pittorici e sulle relative modalità di applicazione. A tale scopo sono quindi state eseguite analisi composizionali non invasive in fluorescenza X (XRF) e analisi microstratigrafiche in sezione lucida, limitatamente a due microcampioni prelevati da zone periferiche del dipinto (fig. 1). Per la descrizione delle metodiche impiegate e di ciò che consentono di ottenere si rimanda all'ultima parte di questo contributo.

I risultati

Nel corso degli ultimi due decenni le ricerche sui procedimenti esecutivi dei pittori leonardeschi hanno permesso di metterne in evidenza diverse peculiarità tecniche. In particolare vanno citati tre articoli contenuti in due numeri del *Technical Bulletin* della National Gallery di Londra¹. La ricerca sul dipinto attribuito a Bernardino de' Conti che viene qui presentata si aggiunge quindi agli studi pubblicati, consentendo di effettuare raffronti con i procedimenti seguiti dai pittori suoi contemporanei che a Milano furono influenzati dalle novità introdotte da Leonardo.

Nella *Madonna con il Bambino* della Quadreria Crivelli di Trezzo la filiazione da un modello leonardesco è emersa con grande evidenza dalla diagnostica per immagini, in particolare dalla radiografia (fig. 2), che rivela un volto della Vergine assai vicino a quello della *Scapiliata* leonardesca conservata alla Galleria Nazionale di Parma (fig. 3) e in buona parte anche alla *Vergine delle rocce* di Londra. Nel corso dell'esecuzione pittorica l'artista ha tuttavia operato delle modifiche all'immagine visibile nella radiografia, come lo spostamento verso l'alto dell'attaccatura dei capelli, l'abbassamento del profilo della mandibola

e una rielaborazione del disegno delle palpebre, che diventano più spesse e carnose, specialmente sopra l'occhio destro, in cui l'effetto è quello di una doppia palpebra. È probabile che il modello leonardesco fosse rappresentato da un disegno derivato da un originale del maestro toscano, se non proprio da uno autografo. Certamente il disegno è stato trasportato sulla tavola mediante la tecnica dello 'spolvero', come dimostra l'immagine riflettografica (fig. 4, 5), nella quale, in corrispondenza del bordo di uno dei lembi del manto della Vergine, si osservano i tipici puntini della polvere di carbone fatta passare attraverso i fori praticati lungo i contorni del disegno. Altri elementi messi in risalto dalla riflettografia, oltre ad alcuni ritocchi, sono l'ampliamento del contorno del dorso del bambino e il motivo a treccia, lasciato incompiuto e riconducibile a un copricapo sulla parte posteriore del capo della Vergine, la cui capigliatura appare inoltre arricchita e ampliata sopra la spalla, rispetto a una prima versione.

Le analisi microstratigrafiche, eseguite su sezioni ricavate da due campioni (figg. 6, 7), hanno permesso di studiare il metodo usato dal pittore per preparare la

¹ Keith L., Roy A., *Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo*, National Gallery Technical Bulletin, vol. 17, 1996; Billinge R., Syson L., Spring M., *Altered Angels: Two Panels from the Immaculate Conception Altarpiece once in San Francesco Grande*, Milan, National Gallery Technical Bulletin, vol. 32, 2011, pp. 57-77; Spring M., Mazzotta A., Roy A., Billinge R., Pegg D., *Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo*, National Gallery Technical Bulletin, vol. 32, 2011, pp. 78-112.



Fig. 2 - Radiografia. Dettaglio che evidenzia la stretta correlazione con il volto della 'Scapiliata' leonardesca.



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, Testa di fanciulla detta 'La Scapiliata', terra d'ombra, ambra inverdita e biacca su tavola, 24,6 x 21 cm, Parma, Galleria Nazionale.

superficie lignea a ricevere le stesure pittoriche: sulla tavola, forse trattata con colla animale², è stata stesa una miscela composta da gesso (perlopiù di fine granulometria, con impurezze carbonatiche) e, con ogni probabilità, colla animale. Questa prima fase di gestatura è stata seguita da una seconda fase (fig. 8), in cui il candore del gesso è stato appena smorzato con l'aggiunta di pochissimo nero carbone. È stata infine applicata una mano di colla. Al di sopra è stata stesa su tutta la superficie del dipinto un'imprimatura di colore aranciato-chiaro (figg. 6, 7, 9), con la doppia funzione di isolare la preparazione dalle stesure pittoriche soprastanti e di caratterizzare cromaticamente il fondo su cui queste sono state applicate. La composizione dell'imprimatura comprende principalmente bianco di piombo (biacca), accompagnato da una modesta percentuale di minio e da una piccolissima aggiunta di vermiglione; nel primo dei due campioni analizzati in sezione microstratigrafica sono inoltre visibili sporadici granuli di un pigmento rameico verde non identificato con precisione (forse verdigris). Il legante è di tipo oleoso e risulta parzialmente trasformato in carbossilati di piombo. In Italia le imprimiture colorate, già riscontrate in diverse opere del Quattrocento, andarono diffondendosi nel corso della prima parte del Cinquecento³ e sono state rilevate anche in dipinti di ambito leonardesco e milanese in generale. In particolare, imprimiture arancio-rosate contenenti biacca, minio e verdigris (ma anche giallo di piombo e stagno, non presenti nel dipinto di Trezzo), sono state messe in evidenza in dipinti attribuiti ad Ambrogio De Predis, Giovanni Antonio Boltraffio e Francesco Napoletano⁴.

Le mescolanze per le stesure pittoriche sono costituite da pigmenti appartenenti alla gamma di quelli tradizionalmente utilizzati tra il XIV e il XVII secolo. Dall'analisi microstratigrafica di un campione prelevato da una foglia dell'alberello risulta che l'elemento vegetale è stato dipinto direttamente sul fondo

nero (costituito da nero carbone, carbonato di calcio e piccole percentuali di minio e vermiglione), sovrapponendo uno strato verde chiaro di verdigris, giallo di piombo e stagno di tipo I e biacca, a uno strato contenente biacca, ocre e poco minio (figg. 6, 9). Nel secondo campione, prelevato dal rosso della manica sinistra della veste, la miscela pittorica, applicata in un unico strato, contiene nero carbone, biacca, vermiglione e gesso (figg. 7, 10). Il legante impiegato nelle stesure descritte è di tipo oleoso.

Ai risultati dell'indagine stratigrafica vanno aggiunti quelli della fluorescenza X (XRF) eseguita su dieci punti del dipinto (fig. 1), dai quali si può dedurre con buona probabilità che, ad esempio, nella bordura giallo-aranciata del manto di Maria è stato usato giallo di piombo e stagno, probabilmente mescolato con vermiglione e ocre gialla. Per il verde del manto il pigmento rameico rilevato - mescolato con biacca e ocre - potrebbe essere malachite. Gli incarnati contengono biacca e piccole percentuali di vermiglione e ocre. Anche la linea dell'aureola della Vergine e il piumaggio chiaro dell'uccellino sono realizzati con cospicue quantità di biacca, come si deduce dall'elevato contenuto di piombo in rapporto alla cromia scura dello sfondo. Nella decorazione del vaso, infine, oltre alla biacca è presente una significativa percentuale di pigmento rameico.

Fra le altre metodologie di indagine la ripresa UV (fig. 11) e il rilievo morfologico hanno permesso di evidenziare aspetti relativi allo stato conservativo, come ad esempio colature di sostanze usate probabilmente per la disinfestazione da insetti xilofagi e sollevamenti della pellicola pittorica.

Dall'esame riflettografico in falso colore (IRC) risulta invece che le stesure pittoriche appartengono sostanzialmente alla stessa fase esecutiva, riferibile alla realizzazione originale (fig. 12).

² L'applicazione di colla animale sulle tavole prima degli strati di preparazione veri e propri era prassi comune, descritta ad esempio nel *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (fine del XIV secolo). Nel dipinto esaminato il prelievo dei campioni non è stato spinto, per minimizzare l'invasività dell'operazione, oltre gli strati di gesso; non è pertanto possibile affermare con certezza che sia stata applicata colla sopra il legno, benché ciò sia molto probabile.

³ Dunkerton J., Spring M., *The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy*, preprints of the 17th International Congress of the IIC on "Painting techniques. History, materials and studio practice", Dublino, 7-11 settembre 1998, pp.120-130. Sull'introduzione delle imprimiture colorate già nel XV secolo si legga l'importante contributo di Cauzzi e Seccaroni (Cauzzi D., Seccaroni C., *Filippo da Verona e l'evoluzione di un modello*, in *Il "Cristo morto" di Filippo da Verona pittore itinerante* (Acquisizioni 4), a cura di Angelo Mazza, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena, 2007, pp. 91-110).

⁴ Billinge, Syson, Spring 2011, pp. 61-62; Spring, Mazzotta, Roy, Billinge, Peggie 2011, p. 81.



Fig. 4 - Riflettografia del dipinto (sensore al silicio 700-1000 nm).



Fig. 5 - Riflettografia. Dettaglio che permette di osservare lungo il contorno del bordo sinistro del manto della Madonna i puntini dello 'spolvero' lasciati durante il trasporto del disegno dal cartone preparatorio alla tavola.



Fig. 6 - Foglia dell'alberello. Sezione microstratigrafica lucida del campione.

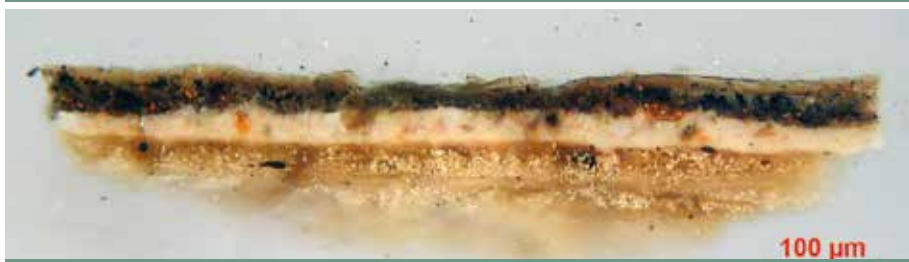


Fig. 7 - Manica rossa della veste. Sezione microstratigrafica lucida del campione.

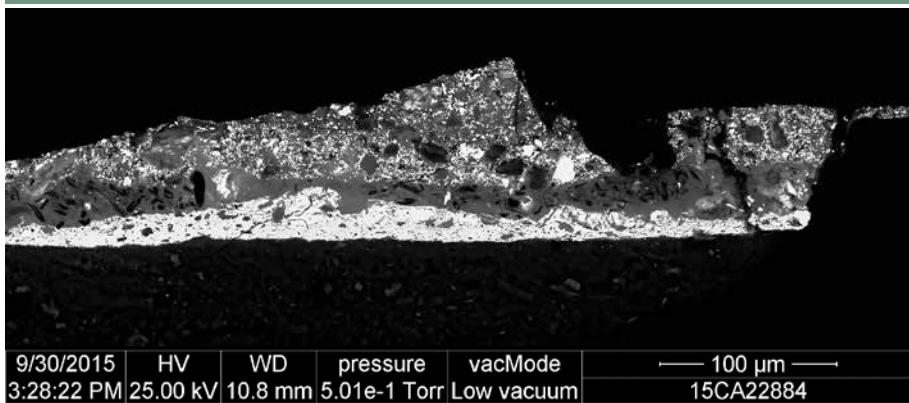


Fig. 8 - Foglia dell'alberello. Immagine ESEM a elettroni retrodiffusi della sezione microstratigrafica.



Fig. 9 - Foglia dell'alberello. Dettaglio della sezione.



Fig. 10 - Manica rossa della veste. Dettaglio della sezione.



Fig. 11 - Immagine in luce ultravioletta. Si osservano colature e segni di colore viola riferibili a un possibile versamento accidentale di sostanze non identificate (forse legate a un trattamento biocida).



Fig. 12 - Riflettografia in falso colore (IRC).

Metodologie scientifiche impiegate

La diagnostica per immagini ha compreso sia l'esecuzione di riprese in differenti regioni dello spettro elettromagnetico (visibile, infrarossa, ultravioletta, raggi X), sia il rilievo morfologico della superficie.

La *riflettografia infrarossa (IRR)* e l'*analisi radiografica* consentono di osservare gli strati al di sotto del film pittorico; in particolare l'IRR è in grado, in molti casi, di rivelare il disegno preparatorio (*underdrawing*) o parte di esso ed eventuali pentimenti e ridipinture. L'analisi radiografica permette di evidenziare eventuali versioni sottostanti, pentimenti e altri elementi presenti nel supporto (fori di tarli, chiodature, ecc.).

L'*infrarosso in falso colore* (elaborazione per sovrapposizione di immagini in luce visibile e all'infrarosso) consente invece di ottenere informazioni preliminari su alcuni pigmenti utilizzati che assumono colorazioni caratteristiche, rendendo riconoscibili i pigmenti stessi ed eventuali ridipinture.

La *fluorescenza UV* rende visibili le aree interessate da ridipinture o interventi di epoca recente.

Il *rilievo morfologico* dà la possibilità, infine, di mettere meglio in evidenza eventuali irregolarità della

superficie, come ad esempio eventuali sollevamenti del film pittorico.

Per quanto riguarda le analisi di tipo composizionale si è fatto ricorso sia all'*analisi della fluorescenza X (XRF)* con strumentazione portatile, che consente di implementare sul piano statistico i dati relativi ai pigmenti impiegati, sia ad *analisi microstratigrafiche* in sezione lucida su microcampioni, seguendo un protocollo che include la microscopia ottica, la microscopia elettronica a scansione (ESEM/EDS) e la spettrofotometria FTIR. Ciò permette di ottenere una notevole quantità di informazioni relative ai materiali e agli aspetti legati alla tecnica esecutiva, come le modalità di preparazione del supporto, le stesure pittoriche e gli eventuali trattamenti superficiali.

Fabio Frezzato, Chiara Sotgia
Centro Ricerche sul Dipinto
(CSG Palladio s.r.l., Vicenza)
fabio.frezzato@fastwebnet.it
chiara.sotgia@fastwebnet.it

Le indagini illustrate nel presente contributo sono state eseguite dal Centro Ricerche sul Dipinto della *CSG Palladio s.r.l.* (Vicenza). Per le analisi in fluorescenza X (XRF) è stato impiegato uno strumento portatile *Bruker Tracer III-V*. Per le analisi microstratigrafiche in sezione lucida è stata utilizzata la seguente strumentazione: microscopio ottico *Nikon Alphaphot-2 POL N-57*; ESEM mod. *Quanta 200* (FEI Company, USA), spettrofotometro FTIR *iS10* accoppiato a un microscopio FTIR *Continuum* con dispositivo micro ATR a cristallo di silicio, accessorio *Smart Orbit* a cristallo di diamante e *Spectra-Tech Micro Compression Diamond Cell* (Thermo Scientific, USA). Per la ripresa radiografica è stata impiegata un'apparecchiatura *Pierotti* ottimizzata per i Beni Culturali; per l'indagine riflettografica è stata utilizzata una fotocamera digitale reflex *Nikon d7000 FR (Full Range)*, modificata per permettere l'indagine nelle lunghezze d'onda del vicino infrarosso (750 – 1200 nm); per l'indagine in fluorescenza UV è stata impiegata una fotocamera digitale reflex *Nikon d3x* e una lampada da 400W con filtro di Wood, con una emissione in tutto l'arco dell'ultravioletto.



Retro del dipinto - Fotografia acquisita in luce visibile (380 – 750 nm).



*Fotografia acquisita in luce ultravioletta.
L'aureola della Vergine, rispetto all'immagine in luce visibile, appare tracciata con due linee disposte concentricamente.*

Bernardino de Conti (documentato 1494 - 1523)

Madonna con il Bambino

Olio su tavola

Ultimo decennio del XV secolo

56 x 47,3 cm

La *Madonna con il Bambino*, ricordata dagli inventari otto-novecenteschi in una delle camere da letto di Villa Crivelli, può essere assegnata con buon margine di sicurezza alla mano di Bernardino de Conti sulla base del confronto stilistico con le opere certe dell'artista originario di Castelseprio.

Sono riconoscibili infatti i caratteri distintivi della sua produzione nella stesura pittorica levigata quasi smaltata, nei tratti somatici dei personaggi e nei capelli truciolari trattati a spesse ciocche separate e rialzate da lumeggiature.

Come di consueto nelle sue composizioni a carattere sacro, anche nella tavola di Trezzo Bernardino de Conti attinge con disinvoltura a modelli tratti dal repertorio iconografico di Leonardo da Vinci, che combina a proprio piacimento come in un *collage*. Ci si accorge infatti senza troppa fatica che la posa del Bambino deriva dal Gesù Bambino della *Vergine delle Rocce* (Parigi, Louvre e Londra, National Gallery) e la mano destra della Vergine replica quella della *Dama con l'ermellino* (Cracovia, Czartoryski Muzeum), mentre il volto della Madonna, oltre al viso della *Vergine delle rocce*, richiama lo studio di teste della Vergine e del Bambino di Chatsworth (Collezione del duca di Devonshire) di Boltraffio.

L'ispirazione della Madonna che trattiene delicatamente Gesù sul davanzale porgendogli il fiore di crocifera sembra dipendere da un motivo piuttosto frequentato dalla bottega di Leonardo nei primi anni '90 del XV secolo, come testimoniano in particolare le Madonne con il Bambino e un vaso di fiori di Boltraffio (Milano, Museo Poldi Pezzoli e Budapest, Szépművészeti Múzeum) e la *Madonna delle violette* di Marco d'Oggiono (Glen Head, NY, coll. De Navarro).

L'apporto genuino di Bernardino va rintracciato nella minuziosa indagine descrittiva che caratterizza anche la sua apprezzabile attività di ritrattista e che qui si esprime nella decorazione a sbalzo del vaso, nella restituzione capillare della trama del tappeto orientale in primo piano, riproposto dal pittore nella *Madonna in trono* e *angeli musicanti* (coll. priv.), e nella gustosa notazione del cardellino appoggiato sull'alberello nello sfondo.

Ma l'aspetto che qualifica la tavola di Trezzo come una delle opere devozionali più felici del pittore è l'utilizzo di un chiaroscuro plastico suggerito da morbide ombreggiature sugli incarnati lunari, che ha la sua matrice nella seconda versione della *Vergine delle Rocce*, databile intorno al 1490.

Maria Cristina Passoni



Cfr. l'ampia scheda storico-critica dell'Autrice in "La Quadreria Crivelli, una raccolta museale", Trezzo sull'Adda 2014, a cura di A. Crespi, pagg. 72-79.



Scuola lombarda

Madonna in trono con Bambino tra S. Paolo e S. Giovanni

Olio/ tempera grassa su tavola

Tardo XVI secolo

92 x 68,5 cm

Opera restaurata con il contributo di UTL "Castello Visconteo"

Sintesi della relazione di restauro

L'opera, già negli anni '70, è stata sottoposta al restauro del supporto ligneo e degli strati pittorici: pur trattandosi di un intervento sul supporto non del tutto appropriato, non si sono generate ulteriori lesioni e i movimenti del legno si sono mantenuti in ambiti di normalità.

I sollevamenti degli strati preparatori erano rigidi e deformati e le lacune della preparazione erano state causate da danni meccanici esterni più che da gravi problemi di adesione.

Numerose gallerie e fori da sfarfallamento d'insetti xilofagi erano visibili sul retro come sul fronte, ma la maggior parte di quelli esistenti sul *recto* risultava occultata da stuccature e da ritocchi, ora alterati, debordanti sulla pellicola pittorica originale. L'intera superficie era inoltre interessata da vernici di intervento, residui di vecchie vernici non completamente rimosse e depositi di sporco e polvere.

Considerando un complessivo buono stato di conservazione del supporto, sottoposto a operazioni meramente manutentive, nell'intervento di restauro realizzato sono stati presi in considerazione prevalentemente gli strati preparatori che viceversa mostravano problematiche che richiedevano attente valutazioni preliminari e cautela nell'approccio operativo: la pulitura e la rimozione delle ridipinture presentavano l'incognita dell'entità e del reale stato di conservazione della pellicola pittorica originale recuperabile, ad esempio in aree quali la figura ed il viso del Bambino.

Dopo le operazioni di fissaggio degli strati pittorici, sono state eseguite le fasi di disinfestazione antitarlo, di pulitura della pellicola pittorica da tutte le sostanze estranee all'originale, la stuccatura delle lacune e la loro reintegrazione pittorica concludendo con verniciature finali mediante nebulizzazione di vernici stabili e reversibili.

Restauri C.R.D.





Pittore veronese, attivo fine XVIII secolo

Tre maschere

Olio su tela

Fine XVIII secolo

50,2 x 63,8 cm

Opera restaurata con il contributo di Lions Club "Parco Adda Nord"

Nel 1975, in occasione di un primo intervento di pulizia, rifoderatura e integrazione, i curatori del restauro presso la ditta Maggi di Bergamo attribuirono l'esecuzione dell'opera in esame al pittore veronese Marco Marcola (1740-1798).

"Pittore universale, speditissimo nel lavorare, ferace nelle invenzioni" – come lo definì Luigi Lanzi – Marcola si era formato nella prestigiosa bottega del padre Giambattista, insegnante all'Accademia di pittura locale, che lo introdusse presso le famiglie più eminenti di Verona. Autore di affreschi a soggetto mitologico e opere religiose, attorno al 1770 aveva avviato un repertorio di scene di vita contemporanea, forse ispirato alle "composizioni facete e giocose del padre" (D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891, p. 391), contraddistinte da una grande spontaneità narrativa, pur nella dimensione monumentale dell'affresco. La tematica carnevalesca, caratteristica della produzione successiva, si ritrova nei due ovali *La commedia dell'Arte in Arena* e *Rappresentazioni varie in una piazza di Verona*, entrambi del 1772, provenienti dalla Collezione Murari Bra. In queste opere, fondamentali nella ricostruzione del catalogo dell'artista, lo spettacolo della vita cittadina, il palcoscenico e le maschere che recitano la commedia sono descritti con un linguaggio pittorico di grande forza espressiva, improntato a un vivido realismo e a un gusto teatrale del tutto innovativi rispetto alla cultura classicista della tradizione pittorica veronese (R. Pallucchini, *Un'altra scena di costume di Marco Marcola*, in "Arte Veneta", XXVIII, 1974, pp. 288-290).

Gli studi di Giuliana Ericani (*Una monografia per Marco Marcola pittore*, in "Arte veneta", XXXVIII, 1984, pp. 243-247) e Leonia Romin Meneghello (*Marco Marcola, pittore veronese del Settecento*, Verona 1983) hanno contribuito a tracciare il profilo dell'artista, cui "si era finito molto incautamente con l'assegnare [...] qualsiasi dipinto di autore ignoto che avesse a che fare col carnevale e con le maschere" (L. Romin Meneghello, *Op. cit.*, p. 63). Il tema, infatti, conobbe un'ampia diffusione nel Settecento, affrontato in diverse soluzioni formali e compositive da molti artisti - da Francesco Guardi a Pietro Longhi - e da una folta schiera di imi-

tatori ed epigoni. L'opera della Quadreria Crivelli, in particolare, mostra stringenti similitudini nella posa e nella composizione delle figure con *Tre maschere* e un *contadino* (Venezia, Ca' Rezzonico), dubitativamente riferito a Francesco Guardi (L. Romin Meneghello, *Op. cit.*, n. 118), e con *Arlecchino Colombina e altri personaggi della commedia dell'arte* (collezione privata), transitato sul mercato antiquario con l'attribuzione a Marco Marcola (figg. 1-2). La presenza di varie versioni e repliche, molto differenti tra loro per qualità pittorica e stilistica, attesta la grande popolarità del soggetto, probabilmente diffuso attraverso le incisioni e spesso reinterpretato nei diversi linguaggi artistici locali.

Il recente restauro dell'opera in Quadreria Crivelli, ad opera del laboratorio CRD di Lazzate, ha permesso di recuperare la corretta lettura della materia pittorica, che non possiede la brillantezza e la ricchezza tipiche dei maestri veneziani, ma sembrerebbe rimandare al contesto veronese nelle scelte cromatiche. Diversi elementi, tuttavia, indurrebbero a escludere l'attribuzione del dipinto a Marcola, tra questi la composizione estremamente semplificata, la rigidità delle figure e gli impasti corposi, sui quali sono tratteggiati a rapi-di tocchi i fiori, i lacci e i ricami dell'abito della figura femminile.

Un possibile percorso di ricerca nell'identificazione dell'autore della tela trezzese ci orienta verso alcune delle personalità che lavorarono come scenografi all'Accademia Filarmonica di Verona, dove la presenza di Marco è attestata dal 1776, tra i quali Andrea Porta, Giovan Battista Lorenzi e Giuseppe Canella. Destinato a diventare un pittore di paesaggio tra i più acclamati a Milano negli anni trenta dell'Ottocento, durante la sua prima attività veronese Canella si era certamente dedicato al tema del carnevale e delle maschere, come attesta il "bozzetto di sapore marcuolesco rappresentante il *Venerdì gnoccolar*", ossia il carnevale veronese, già appartenente alla Biblioteca Civica e oggi perduto (pubbl. in R. Bassi-Rathgeb, *Il pittore Giuseppe Canella* (1788-1847), Bergamo 1945, p. 25, tav. XXV) (fig. 3). Il legame di Canella con il pittore storico Agostino Comerio, grande amico di don Vitaliano Crivelli, l'artefice della Quadreria di Trezzo, inoltre, costituisce un





Fig. 1 - Francesco Guardi, attribuito a, *Tre maschere e un contadino*, Venezia, Ca' Rezzonico.



Fig. 2 - Marco Marcola, attribuito a, *Arlecchino Colombina e altri personaggi della commedia dell'arte*, collezione privata.



Fig. 3 - Giuseppe Canella, *Venerdì gnoccolar a Verona*, ubicazione ignota.

interessante spunto di ricerca per comprendere alcune significative presenze in collezione, tra le quali una bella tela raffigurante *San Luigi Gonzaga*, molto vicina stilisticamente alla produzione di Giambettino Cigna-

roli, indiscusso caposcuola nella scena artistica veronese (pubbl. in *La Quadreria Crivelli di Trezzo sull'Adda. Una raccolta museale*, Trezzo sull'Adda 2014, p. 146).

Elena Lissoni

Sintesi della relazione di restauro

Lo studio di restauro Maggi di Bergamo eseguì un primo intervento sull'opera che, presumibilmente, presentava un'estesa lacerazione di forma rettangolare corrispondente a un ridimensionamento della tela (fig. 4). Lo studio Maggi assicurò la parte ritagliata al resto del dipinto attraverso un'operazione di foderatura, fornendo un supporto al tessuto originale - molto sottile, con filati di titolazione molto fine - attualmente visibili tra le cimosse lungo i lati verticali (fig. 5).

Avendo rilevato un complessivo buono stato di conservazione, ritenendo ancora idonei telaio e foderatura, a giugno 2016 si è intervenuti, in accordo con la D.L., dapprima con una leggera pulitura della superficie, quindi rimuovendo e reintegrando le precedenti stucature, in particolare in coincidenza del ritaglio centrale. Si è provveduto, infine, alla reintegrazione pittorica per restituire l'aspetto cromatico originale e la corretta e gradevole fruizione dell'opera.

Restauri C.R.D.



Fig. 4



Fig. 5

Bottega napoletana

Marina con faro

Olio su tela

metà XIX secolo

105 x 145 cm

Sintesi della relazione di restauro

L'opera, sottoposta a restauri negli anni '70 e nel 2002, è stata trafugata dalla Villa comunale nell'estate 2010, quindi recentemente recuperata dall'Arma dei Carabinieri e restituita all'Amministrazione Comunale nel settembre del 2015.

L'opera, dopo il suo ritrovamento, mostrava complessivamente un buono stato di conservazione, fatta eccezione per quelle aree che presentavano lacerazioni e deformazioni da sfondamento dovute ad azione meccanica, a cui la foderatura si era adeguatamente opposta, riuscendo a mantenere i lembi abbastanza allineati e consentendo di contenere danni che avrebbero potuto essere molto più gravi.

L'intervento di restauro si è reso necessario per ripristinare la continuità della fibre della tela da rifodero e del tessuto originale, suturando i lembi dei tagli, riconferendo planarità alle aree deformate e adesione agli strati pittorici, attuando quanto necessario per migliorare l'aspetto e la fruibilità dell'opera.

La pulitura della pellicola pittorica, al fine di rimuovere lo sporco depositatosi senza intaccare le vernici e i ritocchi ancora idonei, è stata eseguita mediante l'uso a tampone di saliva sintetica CTS (SSC).

Restauri C.R.D.



Ritratto della contessa Harriet-Elizabeth Georgiana Howard Gower, poi duchessa di Sutherland, con la figlia maggiore Lady Elizabeth Leveson Gower, poi duchessa di Argyll.

Incisione a mezzotinto di Samuel Cousins, da dipinto di Sir Thomas Lawrence
ante 1832

65,5 x 41,5 cm (inciso)

The countess Gower and the lady Elisabeth Leveson Gower /

painted by Sir Thomas Lawrence, late President of the Royal Academy / Engraved by Samuel Cousins. 163 Albany street Regent's Park London / Published May 17 1832 by Colnaghi Senior Dominic. Colnaghi / Print sellers to Their Mayesty Pall Mall East / Publiée à Paris M. Defer Quai Voltaire.

Nel doppio ritratto la contessa Gower, seduta in una poltrona in un interno con arcata aperta sul paesaggio, tiene la figlia Lady Elizabeth Leveson Gower sulle ginocchia. La stampa di traduzione dal dipinto di Sir Thomas Lawrence (1769-1830), massimo pittore inglese, fu incisa da Samuel Cousins (1801-1887) e fu pubblicata da Domenico Colnaghi Senior a Londra e da M. Defer a Parigi. Lo stesso soggetto è noto anche da una miniatura. L'immagine di grande successo fu riprodotta con mezzi fotomeccanici agli inizi del XX secolo.

Subito famoso nel Regno Unito e reso noto da copie e incisioni, il dipinto di Sir Thomas Lawrence (Garlick 343) fu compiuto e apparve nel 1828 a Londra alla mostra della Royal Academy entrando successivamente nella Collezione Sutherland.

Lady Harriet Elizabeth Georgiana Howard, duchessa di Sutherland (Londra 1806-1868), figlia di George Howard, VI conte di Carlisle, sposò nel 1823 George Sutherland Leveson Gower, acquisendo nel 1833 il titolo di duchessa di Sutherland. Fu varie volte "Mistress of the Robes" della regina Vittoria, introdusse Garibaldi nella società londinese dell'epoca e firmò una petizione per l'abolizione della schiavitù negli Stati Uniti. La prima degli undici figli della coppia fu Lady Elizabeth Leveson Gower (1824-1878) alle quale passò la carica di "Mistress of the Robes".

Durante il viaggio della regina Vittoria e del principe Alberto in Scozia nel 1842, la duchessa di Sutherland con Lady Gower sono tra i nobili che li accolgono a Taymouth Castle il 7 settembre, e cenano insieme. L' 8 settembre li accompagnano in un giro nei villaggi circostanti. Lady Elizabeth Leveson Gower, allora diciottenne, è presente anche al party a Drummond Castle il 10.

Il dipinto è descritto nella nota guida "Companion to the most celebrated Private Galleries in London &c." redatta da Mrs. Jameson, e pubblicata a Londra da Saunders and Otley, Conduit Street, 1844. Il volume contiene i cataloghi delle seguenti raccolte: The Gallery of Her Majesty The

Queen; The Bridgewater Gallery; The Sutherland Gallery; The Grosvenor Gallery; The Collection of the Marquess of Lansdowne; The Collection of Rt. Hon. Sir Robert Peel; The Collection of Mr. Rogers.

Nella sezione "The Sutherland Gallery" (p. 205) si legge: No.182. Portrait of Harriet-Elizabeth, Duchess of Sutherland, and her eldest daughter, the Lady Elizabeth Leveson Gower. Figures full length. This picture, which, as a composition, is well known from the numerous engravings and copies of it which have been multiplied through all Europe and America, must be ranked as the finest ever painted by Lawrence. In the representation of matronly and maternal grace, blended with the most unaffected dignity in the mother, and of the most lively expression and genuine infantine beauty in the fair-haired child on her knee, I know nothing by any modern portrait painter to be compared with it. The colouring is bright, powerful, harmonious; the fine bit of landscape in the background, very effective; it has evidently been painted throughout *con amore*. It was finished and exhibited in the year 1828". La rivista "Belle Assemblée: Or, Court and Fashionable Magazine; etc". vol XIV, 1831, London, Whittaker, Treacher & Co. 1831, contiene notizie biografiche e riproduzioni di ritratti delle nobildonne. Vi si legge:

"George Granville, Earl Gower, born August 8, 1786; married, May 28, 1823, the lady Harriet Elizabeth Georgiana, daughter of the Earl of Carlisle". I cataloghi della Royal Academy Exhibition riportano di frequente ritratti di esponenti della famiglia Gower eseguiti da Thoman Lawrence. Il Biographical Dictionary of Painters, Sculptors, Engravers, &c Volume 1, redatto da John Gould, pubblicato a Londra da G & A. Greenland, Poultry, 1838, riporta alla data del 1828 il Portrait of Lady Gower. A quell'epoca il costo dei ritratti di Sir Thomas Lawrence aveva subito un'impennata: per il formato a figura intera era passato dalle 120 ghinee del 1802 alle 320 nel 1808 e alle 400 nel 1820.

Alberto Crespi

Inventario: Nuovo Inventario Quadreria Crivelli, 2011: 33 / 11

Bibliografia: A. Crespi, La Quadreria Crivelli, una raccolta museale, Trezzo sull'Adda 2014, pag. 66

Restauro: Laboratorio di restauro Francesco Rizzo, Canzo, 2016





Stampa di riferimento:

National Trust Collection : Prints

Lady Harriet Elizabeth Georgiana Howard, Duchess of Sutherland (1806-1868) and her daughter Lady Elizabeth Georgiana Sutherland-Leveson-Gower, later Duchess of Argyll (1824-1878)

after Sir Thomas Lawrence, PRA (Bristol 1769-London 1830)

Print, black and white photo lithograph, 1902 (1903)

National Trust Inventory Number 1221017

Mount Stewart, County Down Collection, Northern Ireland (Accredited Museum). (5796).

Mount Stewart © National Trust / Bryan Rutledge.

Dimensioni : 65,5x41,5 cm all'inciso

Bibliografia: Whitman 1904 71.VII.



Opere derivate (stampa):

Per le sole figure di madre e figlia cfr. anche:

“The Right Hon. Harriet Elizabeth Georgiana, Countess Gower, engraved by T. A. Dean from a painting by Sir Thomas Lawrence”, in: John Burke, *The Portrait Gallery of Distinguished Females, Including Beauties of the Courts of George IV & William IV*, vol. I. London: Edward Bull, 1833 ora anche in:

Elizabeth A. Fay, *Fashioning Faces. The Portraiture Mode in British Romanticism*, University of New Hampshire Press 2010, fig. 2.8 pag. 77.



Opere derivate (miniatura):

Lady Harriet Elizabeth Georgiana Howard, Duchess of Sutherland (1806-1868) and her daughter Lady Elizabeth Georgiana Sutherland-Leveson-Gower, later Duchess of Argyll (1824-1878)” (after Sir Thomas Lawrence PRA), miniatura di Rehy (o Rahy) ad aquerello su avorio, 1828-30, 90x76 mm. Collezione Mount Stewart, County Down, Northern Ireland (Accredited Museum). Mount Stewart © National Trust / Bryan Rutledge. NT 1220861.

Mozart a Vienna

Incisione alla maniera nera di Alfred Cornillet, da un dipinto di Edouard Hamman
1870 ca.

63 x 89,5 cm (inciso)

Mozart à Vienne / [peint par] Edouard Hamman ; [gravé par] A. Cornillet

Wolfgang Amadeus Mozart alla spinetta esegue per la prima volta brani dal Don Giovanni davanti a una piccola assemblea di personaggi amici e artisti viennesi. Alla parete il ritratto del padre Leopold in un ovale.

1807 - 1895), attivo a Parigi. Si conosce un'altra versione dello stesso soggetto, di minori dimensioni e più diffusa sul mercato antiquario, stampata a Bonn circa alla stessa data.

Il dipinto di Edouard Jean Conrad Hamman (Ostenda 1819 - Parigi 1888) è tradotto in incisione in grandi dimensioni da Jean Baptiste Alfred Cornillet (Versailles



Inventario: Nuovo Inventario Quadreria Crivelli, 2011: 25 / 11

Bibliografia: A. Crespi, La Quadreria Crivelli, una raccolta museale, Trezzo sull'Adda 2014, pag. 67

Restauro: Laboratorio di restauro Francesco Rizzo, Canzo, 2016

Vari musicisti furono celebrati, oltre che con ritratti, con dipinti che li raffiguravano allo strumento, all'interno della cerchia di amici ed estimatori. Noti sono dipinti dedicati a Beethoven da Albert Graefle

(1809 Freiburg in Breslau-1889), a Liszt da Josef Danhauser (Wien 1805-1845) e incisioni dedicate a Mendelssohn.

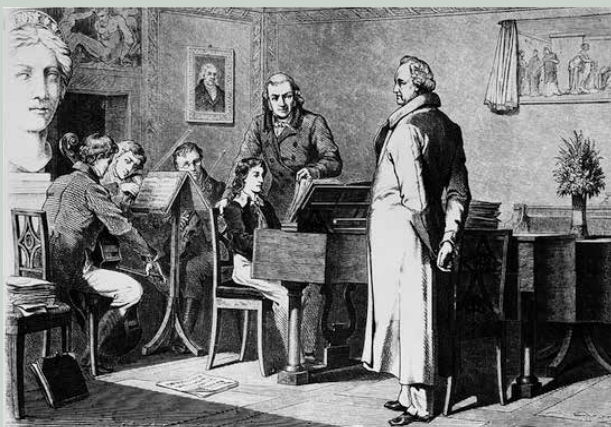
Alberto Crespi



Albert Graefle, Beethoven, 1876 ca.



Josef Danhauser, Liszt, 1840



Mendelssohn suona davanti a Goethe (Gettyimages)



Mendelssohn suona davanti al principe Alberto e alla Regina Vittoria, litografia (part.)

Sintesi della relazione di restauro

Si è proceduto, per la stampa di *"Lady Gower"*, con lo smontaggio del foglio dalla cornice usando pinze e successivamente con il distacco a secco tramite bisturi dal telaio in legno, che non sarà più utilizzato in quanto rilascia acidità alla carta tramite il tannino presente nel legno. Per la stampa di *"Mozart alla spinetta"* si è proceduto con il distacco del foglio originale dal cartone di fondo.

La pulizia a secco non ha presentato difficoltà in quanto non erano presenti grossi residui o compattamenti di polvere o altro genere. La spolveratura è stata effet-

tuata con una pennellessa di setola finissima sui fogli. Su parti particolarmente sporche si è proceduto con un'accurata sgommatura (gomme tipo wishab, polvere di gomma per grafite).

Si è effettuato il lavaggio per immersione delle stampe in acqua a 39° per solubilizzare le gore di umidità. Di seguito è avvenuta la deacidificazione con immersione in soluzione satura d'idrossido di calcio, onde ridare una carica basica alla carta eliminando l'acidità (vedi imbrunimento). I fogli sono stati poi fatti asciugare su carte filtro a temperatura ambiente.

La ricollatura dei fogli, che ridà la colla che si è persa nel lavaggio, con idrossi metilcellulosa al 4% in acqua, è avvenuta tramite stesura a pennello. E' seguita asciugatura a temperatura ambiente.

E' stato eseguito uno spianamento con leggera pressione con i fogli originali tra tessuto non tessuto, carta assorbente e cartoni, il tutto sottopeso.

Gli innesti nei tagli e lacune sono stati effettuati con carta giapponese singola e doppio velo a ph neutro di tono cromatico e di spessore adeguato all'originale.

La sutura lungo i tagli è stata eseguita con carta giapponese di spessore 6 g/m2 dopo essere stato sfrangiato su tutti i lati. Come adesivo si è usato il Tylose MH 300p (idrossimetilcellulosa) al 3,5% in acqua deionizzata. L'asciugatura è avvenuta tra tessuto non tessuto e cartoni sottopeso.

La rifilatura delle parti eccedenti di carta giapponese è stata effettuata a mano con forbici, nel pieno rispetto dei margini originali.

Si sono eseguiti passe-partout a ph neutro (visibili) sulle due stampe prima del montaggio come supporto al recto del foglio per distanziarlo dal vetro, eliminando condense e dando alla carta la possibilità d'ambientar-

si, creando un circolo d'aria, evitando il contatto con una superficie impermeabile. Il verso del foglio delle stampe poggia su un cartone a ph neutro, invece del telaio in legno (portatore di acidità tramite il tannino del legno, per stampa "Lady") o del cartone di fondo a pasta di legno (per "Mozart"). I fogli delle due stampe sono stati inseriti ad incastro senza incollature. Si è chiuso il verso delle cornici con carta a ph neutro permettendo così l'ottima conservazione della carta all'interno.

Il vetro originale di "Lady" è stato sostituito e quello mancante in "Mozart" è stato inserito di nuovo.

Le cornici originali sono state restaurate: in particolare si è effettuato consolidamento di tutta la cornice di "Lady Gower" con primal ac33. Stuccature in gesso e colla nelle cadute presenti sulla cornice. Argentatura sulle stuccature prima pareggiate. Velature di colore per accompagnare i nuovi interventi.

Il restauro della cornice di "Mozart alla spinetta" è stato condotto con stuccature in gesso e colla nelle cadute presenti sulla cornice e doratura in oro zecchino sulle stuccature prima pareggiate; velature di colore per accompagnare le nuove dorature.

Francesco Rizzo



Restauri realizzati con il contributo di:



(Madonna in trono con Bambino
tra S. Paolo e S. Giovanni)

LIONS CLUB



(Tre maschere)

PARCO ADDA NORD

Restauri: C.R.D Restauri di Lazzate (MB)
Francesco Paolo Rizzo (per le stampe), Canzo (CO)
Indagini diagnostiche: C.S.G. Palladio srl - Vicenza

Le relazioni di restauro complete sono consultabili
sul Portale di storia locale di Trezzo sull'Adda:
<http://storialocale.comune.trezzosulladda.mi.it/>

Pubblicazione realizzata in occasione dell'incontro
di presentazione delle opere restaurate e delle
indagini diagnostiche.
17 dicembre 2016 - Auditorium biblioteca

*Progetto grafico: Giulia Riva, Trezzo sull'Adda
Finito di stampare in dicembre 2016 da Modulimpianti
Printed in Italy*

*Referenze fotografiche:
Galleria Nazionale di Parma su concessione del
Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo
Complesso Monumentale della Pilotta
C.R.D. Restauri di Lazzate (MB)
Paolo Rizzo - Canzo (CO)
C.S.G. Palladio srl - Vicenza
Foto Fumagalli - Trezzo sull'Adda*

*Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti
riservati.*



